

Crveni Bog - Promišljanja o čežnji, Bogu i apstraktnoj umjetnosti

Stipe Odak
stipe.odak@gmail.com

UDK: 246:7.01
Stručni članak
Primljeno: 8. travnja 2011.
Prihvaćeno: 2. svibnja 2011.

Sažetak

U članku se daje teološko promišljanje o apstraktnoj umjetnosti i njezinoj ulozi u liturgijskom slavlju. Kroz analizu nostalgije kao posebnog oblika čežnje daje se uvod u raspravu o povezanosti umjetnosti i transcendencije. Dubljom analizom povijesne uloge likovne umjetnosti ukazuje se na važnost koju ona zauzima u razvoju cjelokupne civilizacije i kulturalnih obrazaca. Promatrajući likovnost kao način govora o Bogu, posebna se pozornost posvećuje razvoju teologije slike u židovstvu i kršćanstvu. Apstraktna umjetnost koja predstavlja najznačajniji prekid s tradicijom figuralnog prikazivanja opisana je kao mogućnost novog likovnog izraza zasnovanog na neposrednoj semantici boja i odnosa. U radu se posebno istražuju teološki dosezi apstraktnog slikarstva i mogućnosti nove liturgijske ikonografije. Napokon, u kontekstu teologije svjetla osvrće se na teološku važnost pred-figuralnih likovnih elemenata: boje i svjetlosti.

Ključne riječi: apstraktna umjetnost, liturgijska umjetnost, teologija slike, nostalgija, ikonoklazam

Uvod: nostalgija – dislocirana želja

Muškarac, u presušenom bazenu pokušava prenijeti svijeću na drugi kraj, čuvajući njezin plamen. Taj čin će spasiti njegovu dušu.

Kraj je to filmskog remekdjela *Nostalgije* Andreja Tarkovskog, priče o granicama, nepremostivosti, zarobljavanju, lažnim istinama, stanjima ludosti koji se slabo razlikuju i od sna i od razumnosti, priče o umjetnosti i izdaji umjetnosti. Nostalgija je dislocirana ljubav, a njezino mjesto obitavanja nije na zemlji. Ona neće nestati povratkom jer je taj čin samo fizička manifestacija nečega što treba unutarnju potvrdu. Takav pokušaj bio bi jednako uzaludan kao traženje raja na zemlji ili pokušaj prevođenja pjesme. Rezultat je uvijek jedan novi raj i jedna nova pjesma, daleko od zvuka i boje one izvorne stvarnosti (kao što u filmu kaže glavni lik Andrej Gorčakov). Nostalgija je zato nezakonito čedo želje. Ona postoji izvan pravila, ona je nerazumna i jedino kao takva može na afektivnoj razini spojiti nespojivo, baš kao što rusko selo može prebivati u talijanskoj katedrali. (motiv iz filma)¹ Nostalgija je svjetlo svijeće na sunčanom danu koje pokazuje put do drugog kraja bazena. Ona je plamenasta želja koja se ne smije ugasiti, jer možda će se s njome ugasiti i život.

U 18. stoljeću nostalgija se često smatrala smrtonosnom. Pristupalo joj se vrlo ozbiljno. Osamnaestog studenoga 1793, pod vrlo alarmantnim okolnostima, Jourdeuil, pobočnik ministra rata obavijestio je generala na čelu Sjeverne vojske o odluci da se vojne snage aktiviraju i drže u punoj pripravnosti. Jedna od strogih mjera bila je i ta da se ne daju dopusti za oporavak od bolesti. Jedina iznimka bili su oni oboljeli od nostalgije.² Tu neobičnu pojavu objasnio je vojni doktor Boisseau u *Encyclopédie Méthodique*: »Bilo kojem vojniku koji je duboko pogođen [nostalgijom, op. a.] mora se dati dopust prije nego se neki od njegovih organa nepovratno oštetiti. Čineći tako, naciji se čuva građanin koji ne bi bio dobar borac«³. U to se vrijeme smatralo da nostalgija uništava cijelo tijelo i da u konačnici može dovesti do smrti. O takvim posljedicama je poznati liječnik Auenbrugger rekao: »Tijelo slabi, sve ideje su usmjerene na beskorisne ciljeve, dok područje pluća na udarce odzvanja tupim zvukom. Otvorio sam mnoga tijela pacijenata koji su umrli od ove bolesti i u svim slučajevima sam otkrio da su se pluća čvrsto priljubila uz poplućnicu prsnog koša, da je tkivo plućnog krila, u skladu s tupim zvukom, pokazivalo znatno

¹ Vrlo dobru i sažetu kritiku filma nudi Tomislav BRLEK u Filmskom leksikonu, dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1240> (10.08.2009.)

² usp. Marcel REINHARD, *Nostalgie et service militaire pendant la Révolution, Annales historiques de la Révolution française* (1958) 1, prema: Jean STAROBINSKI i William S. KEMP, *The Idea of Nostalgia, Diogenes*, 14 (1966) 81, 95-96.

³ Članak o nostalgiji u: BOISSEAU i PINEL, *Encyclopédie Méthodique*, prema: Jean STAROBINSKI i William S. KEMP, *The Idea of Nostalgia, Diogenes*, 14 (1966) 81, 96.

zadebljanje i više ili manje vidljivo zagnojenje⁴. Slikovito rečeno, smatralo se da je slaba tijela nesretnika izjela nezadovoljena čežnja, nostalgična bol koja nije uspjela pronaći put do »drugog kraja«. Zbog toga je unutrašnjost mrtvih tijela odzvanjala muklo. U zapadnoj kulturi o nostalgiji se još uvijek često govori kao o nečemu gotovo fatalnom. Uz ljubavnu patnju, to je vjerojatno najsnažniji kulturni topos za kojeg se smatra da ga je nemoguće utišati jer će se opet pojaviti, na ovaj ili onaj način. O takvim oblicima čežnje na zanimljiv način progovara legenda o Tristanu i Izoldi. Metaforom kupine koja uvijek iznova niče predstavlja se neutišiva snaga želje:

»Kada je kralj Marko dočuo za smrt ljubavnika, prijeđe preko mora i, stigavši u Bretanju, dade da se izrade dva kovčega za Tristana i Izoldu, jedan od ahata za Izoldu i jedan od berila za Tristana. Na svojoj lađi odnese u Tintagel njihova draga tijela u kapelicu, jedno s lijeve, jedno s desne strane apside. Ali jedne noći iz Tristanova groba izraste zelena i olistala kupina s jakim grančicama i mirisnim cvjetovima. Uspe se preko kapelice i spusti do Izoldina groba da tu ponovo uhvati korijen. Mještani triput posjekoše kupinu, ali triput ona ponovno izraste, jednako snažna i jednako procvjetala. Najzad o ovome čudu javiše kralju Marku i kralj zabrani da ubuduće sijeku kupinu.«⁵

Tema nostalgije itekako je česta u religijskoj misli. Napokon, zar bi »anđeo s plamenim mačem« bio potreban na ulazu u Eden da želja za izgubljenim rajem nije tjerala prognanike nazad? Ta čežnja za izgubljenom blizinom s Bogom rađa se kao unutarnji poticaj koji podiže proroke i svete ljude u svim religijama da tragaju za nečim iznad sebe. Prema tome, promatrano s religijskog stajališta, temeljna nostalgija u čovjeku je nostalgija za stalnom Božjom blizinom. U konačnici, ona je ta koja oživljava svako slavlje i ritual. Govoreći o nostalgiji u kontekstu liturgijskog slavlja, Ivan Šaško ističe: »Bez te se veze ne može slaviti, bez *nostalgije* za jednim starim događajem (pradogađajem) koji se u obitelji ponovno proživljavao od prvih godina života. (...) Spomen/memoria bez nostalgije ne primjećuje zvijezdu koju treba slijediti, niti pripovijeda događaj s magima; spomen bez nostalgije ne zamišlja da se u djetetu, rođenu u štali skriva Bog povijesti. I, ponad svega, spomen bez nostalgije ne zna i ne uspijeva napraviti slavlje niti slaviti. Tomu nasuprot, u slavlju ti događaji postaju ponovno živima; u nostalgiji spomen/memoria nije samo sjećanje, već prisutnost. Nije samo trenutak prošlosti, već epifanija, objava sadašnjosti«⁶.

Da ne postoji ta mogućnost epifanijske prisutnosti koju nostalgija preko anamneze omogućuje, mogli bismo opravdano očekivati da bi naši *organi usko-*

⁴ Leopold AUENBRUGGER, *Inventum Novum*, 1761, prema: Jean STAROBINSKI i William S. KEMP, *The Idea of Nostalgia*, *Diogenes*, 14 (1966) 81, 98.

⁵ Joseph BÉDIER, *The Romance Of Tristan And Iseult*, <http://www.gutenberg.org/files/14244/14244-8.txt> (27.08.2009.)

⁶ Ivan ŠAŠKO, *Per signa sensibilia: liturgijski simbolički govor*, Zagreb, Glas Koncila, 2004, 545.

ro postali slabi, naš pogled izgubljen, a naša unutrašnjost prazna. Tako nekako slično su glasile rane medicinske dijagnoze smrti od nostalgije.

Čežnja za Bogom, uvijek tako *otkrivenim i skrivenim* (*revelatus at absconditus*) progovara na različite načine, javlja se u mnogostrukim ljudskim djelatnostima. U ovom radu pokušavamo se orijentirati upravo na posebne pokušaje prekoračenja »distance« između božanskog i ljudskog koji nam, u vjerničkom smislu, pomažu ostati na životu. Katolici vjeruju da otajstvo vjerničkog života do posebnog izražaja dolazi u liturgiji.⁷ Stoga sve vezano uz nju ima osobit značaj te treba »odražavati dostojanstvo, ures i ljepotu, znakove i simbole nadnaravne zbilje«⁸. Vrlo važna uloga stoga pripada i umjetnosti koja je specifičan način slavljenja liturgije. Umjetnost je (u liturgijskom shvaćanju) miljenica ljepote, poseban odsjaj božanskog, pa prema tome i posebno sredstvo govora o Bogu. Umjetnost je ta koja često *čeznutljivim* postupkom oživljava ljudsku zbilju i u njoj pušta korijen božanskog. Te aspekte umjetnosti pobliže ćemo obraditi u poglavljima koja slijede. Posebna će pozornost biti poklonjena »apstraktnoj umjetnosti« i njezinim sredstvima govora o Bogu. Njih će se pokušati ilustrirati ponajprije kroz definiranje umjetnosti kao oblika teologije. Nakon toga pobliže će se odrediti povijesni kontekst nastanka apstraktne umjetnosti, njezina definicija i narav, okolnosti koje su ponajviše utjecale na njezino konstituiranje. Pristupit ćemo potom govoru o predmetnosti i ikončnosti u židovstvu i kršćanstvu. Napokon, kroz kratka promišljanja o šutnji i svjetlu, pokušat ćemo upozoriti na najvažnija sredstva kojima apstraktna umjetnost može jedinstveno progovarati o Bogu.

1. Umjetnost i božansko

Zvijezde su lijepo, zbog jednog cvijeta koga čovjek ne vidi...

(Antoine de Saint-Exupéry, *Mali princ*)

U povijesti kulture umjetnost je oduvijek zauzimala posebno mjesto. Često se promatrala kao poseban izraz čovjekova duha i sredstvo njegova kontakta s božanskim.⁹ U vezi s njom razvijao se i pojam »lijepoga« kao nečega čemu umjetnost teži. Ljepota je već rano u kršćanskoj teologiji povezivana s Bogom. Kao što kaže García-Rivera: »Teolozi su predlagali Ljepotu kao drugo ime za Boga. Čineći to, napravili su implicitno razlikovanje između ljepote i lijepoga. Dok je Ljepota drugo ime za Boga, lijepo je ljudsko iskustvo božanske ljepote. Stoga govoriti o ljepoti znači ne samo govoriti o božanskome nego i o duhov-

⁷ Usp. DRUGI VATIKANSKI KONCIL, *Sacrosanctum Concilium. Konstitucija o svetoj liturgiji* (04.XII.1963.), br. 2, u: *Dokumenti*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1970.

⁸ Ivan ŠAŠKO, *Per signa sensibilia: liturgijski simbolički govor*, Zagreb, Glas Koncila, 2004, 546.

⁹ Usp. »music«, *Encyclopedia Britannica*, elektronsko izdanje, 2008; i »art«, *Encyclopedia Encarta*, elektronsko izdanje, 2008.

noj dimenziji čovjeka«¹⁰. Iz toga se onda može zaključiti da čovjek ne samo da može iskusiti Boga kroz lijepo nego da upravo po svojoj duhovnoj dimenziji može stvarati lijepa djela.¹¹ Drugim riječima: umjetnost je lijepa jer se po njoj ljepóti Ljepota. Drugi vatikanski koncil o sakralnoj umjetnosti kaže: »Među najplemenitije djelatnosti ljudskoga duha s punim se pravom ubrajaju lijepe umjetnosti, osobito religiozna umjetnost te sakralna umjetnost kao njezin vrhunac. One se po svojoj naravi odnose na beskrajnu božansku ljepotu, koju na neki način valja izraziti ljudskim djelima. One su to više usmjerene prema Bogu i promicanju njegove hvale i slave što više idu samo za tim da svojim djelima u najvećoj mjeri pridonese pobožnome obraćanju ljudskih srdaca Bogu«¹².

Sakralna umjetnost zapravo u isto vrijeme mora biti sakramentalna umjetnost. Liturgičari o sakramentima kažu: *sacramenta, significando efficiunt gratiam* (sakramenti uzrokuju milost označavanjem), ali tu istu tvrdnju možemo primijeniti i na sakralnu umjetnost. Ona također želi prenijeti milost označavanjem, umjetničkim jezikom. Međutim, »ono specifično za ovaj način isticanja je to što on ne prenosi samo kršćansku poruku, već i estetsku, implicitno predstavlja (u različitim stupnjevima) krajnji cilj ljudske želje, u jednoj ili više formi: u formi ljepote; u formi ljudske kreativnosti koja odražava Stvoritelja i u formi čuda samog iskustvenog stvaralaštva (svjesnog bića)«¹³. Višedimenzionalnost sakralne umjetnosti osobito je važna jer je sâm čovjek višedimenzionalan u svojim receptivnim moćima. Stoga se možemo složiti s idejama Ivana Kopreka: »Ideja božanskoga se u potpunosti ne otkriva samo racionalnom shvaćanju. Ona traži estetsku dimenziju. Estetska pak dimenzija osposobljava čovjeka da se služi slikovitom formom kako bi 'transcendentno' učinio ' imanentnim', očitim. (...) U smislu posredništva između razuma i emocija, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, povijesti i apsolutnog bitka umjetnost čini stvarnost transparentnom, sadašnjom ali i kompleksnom, tajnovitom. Ona time postaje, što god mi o tome mislili, nešto kao govor skrivenoga, spiritualnost (duhovnost) – zapravo govor religije, u službi religije«¹⁴.

Pišući knjigu *Struktura umjetničkog teksta*, Yuriy Mihajlovič Lotman već u uvodu biva začuđen sveprisutnošću umjetnosti u povijesti čovječanstva. S

¹⁰ Alejandro GARCÍA-RIVERA, Aesthetics, u: Arthur HOLDER (ur.), *The Blackwell Companion to Christian Spirituality*, Malden – Oxford – Carlton, Blackwell Publishing Ltd., 2005, 345.

¹¹ Usp. Alejandro GARCÍA-RIVERA, Aesthetics, u: Arthur HOLDER (ur.), *The Blackwell Companion to Christian Spirituality*, Malden – Oxford – Carlton, Blackwell Publishing Ltd., 2005, 345.

¹² Usp. DRUGI VATIKANSKI KONCIL, *Sacrosanctum Concilium. Konstitucija o svetoj liturgiji* (04.XII.1963.), br. 122 u: *Dokumenti*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2008, 7. izd., 54-55.

¹³ Richard VILADESAU, *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rhetoric*, New York/Mahwah, N.J., Paulist Press, 2000, 159.

¹⁴ Ivan KOPREK, Umjetnost u kršćanskoj kulturi, u: Damir BARBARIĆ (ur.), *Zagonetka umjetnosti*, Demetra, Zagreb, 2003, 105-106.

pragmatičkog aspekta taj nas podatak čudi jer umjetnost nije sastavni dio proizvodnje tako da se njezino postojanje ne može objasniti nužnošću zadovoljenja materijalnih potreba. Uz to, kroz povijest su postojala razdoblja koja su se oštro sukobljavala s raznim vrstama umjetničkog stvaralaštva ili s umjetnošću u cjelini, no umjetnost je ipak stalno uskrisavala nadživljujući svoje progornitelje. U čemu je njezina tajna? Autor smatra da je nužnost umjetnosti srodna nužnosti znanja, tj. ističe da je umjetnost također jedan od oblika spoznaje života, borbe čovječanstva za istinu koja mu je neophodna. No iako mnoštvo spoznaja možemo izreći puno izravnijim, preciznijim i lakšim putem (npr. znanstvenim jezikom), čini se da je ponekad govor umjetnosti nezamjenjiv. Lotman govori da se razvoj kulture ravna mjerilima ekonomičnosti. Da je čovječanstvo ikada iznašlo put da na lakši način i bez gubitka značenja izreče ono isto što izriče pomoću umjetnosti, ona bi nesumnjivo bila zaboravljena. Stoga Lotman smatra da je umjetnost izvrsno organiziran generator jezika osobitog tipa koji čovječanstvu čine nezamjenjivu uslugu pružajući mu jedno od najsloženijih i po svom mehanizmu nikada do kraja istraženih oblika ljudskog znanja.¹⁵ Jezik umjetnosti je nezamjenjiv i u liturgiji jer:

»Postoji puno toga što se može dosegnuti drugim sredstvima, ali umjetnost pruža osmjeh, divljenje, zahvalnost i zajedništvo s otajstvom. Ljepota u slavlju ili, bolje, ljepota slavlja jest simbol preobraženja na koje je pozvano čovječanstvo i svemir. Lijepo – ma koliko ga bilo nemoguće definirati – s jedne strane podsjeća na izgubljeni raj, ispunjen radošću, a s druge strane upućuje na 'novo nebo i novu zemlju'. Nedosežno, lijepo, usmjeruje prema dosezanju novog reda. Kada se iskusi estetski sklad već se ostvaruje dio sveopćega poslanja ravnovjesja, sreće i ljubavi na koje poziva navještaj nebeskoga kraljevstva. Iskustvo lijepoga jest prostor koji treba imati i slavlje u svojim dimenzijama nostalgije i nade.«¹⁶

I Kandinski smatra da umjetnost ne može biti nesvrhovito djelovanje. Njemu je posve mrska ideja da je umjetnost svrha sama sebi. Naprotiv, on joj pridaje vrlo važnu ulogu i nezamjenjivu zadaću:

»Slikarstvo je umjetnost, a umjetnost općenito nije nesvrhovito stvaranje stvari koje se rasplinjuju u prazno, nego svrhovita moć koja mora služiti razvitku i profinjenju ljudske duše – kretanju trokuta [Kandinski metaforom kretanja trokuta predstavlja duhovno napredovanje čovječanstva, op.a.]. Ona je jezik koji na samo sebi svojstven način govori duši o stvarima, jezik koji je za dušu svagdašnji kruh, jestiv samo u tom obliku. Ako se umjetnost okani te zadaće, ostat će otvorena praznina, jer nema moći koja bi mogla nadomjestiti umjetnost.«¹⁷

¹⁵ Usp. Yurij MIHAJLOVIČ LOTMAN, *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, Alfa, 2001, 5-12.

¹⁶ Ivan ŠAŠKO, *Per signa sensibilia: liturgijski simbolički govor*, Zagreb, Glas Koncila, 2004, 544-545.

¹⁷ Vasilij KANDINSKI, *O duhovnom u umjetnosti*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999, 217.

Kao da nam umjetnost daje onaj »suvišak« informacije koji je »više od dovoljnog«, koji je usmjeren uživanju, estetskom podražaju, dio koji ne može biti »funkcionalno« iscrpljen. On je na neki način slika Božjeg odnosa prema čovjeku: daje mu »u izobilju više od dovoljnog« (περισσεω, usp. Mt 5,20). Jezik umjetnosti je stvaralački, i to je druga razina na kojoj umjetnička djelatnosti može biti promatrana kao odraz božanskog djelovanja. Riječ Božja stvara, ali je puno važnije naglasiti da ona »uvijek stvara«, »kontinuirano održava na životu«. Dok je jezik koji prenosi informaciju »potrošan«, gotovo jednokratno, jezik umjetnosti je pojetičan (ποιέω, grč. činim, stvaram), ispunjen životom koji uvijek iznova donosi nove sadržaje, nova značenja. Jezik umjetnosti nije jednostrano kodificiran. Nad njime nitko nema nadležnost, njegova gramatika nije propisana i opsežnija od bilo kojeg drugog komunikacijskog sustava. I, kao što je Lotman već naglasio, možda se odgovor na pitanje zašto svako razdoblje povijesti treba umjetnost krije upravo u tome. Svako doba ima svoje nove izazove, nove nagone koje treba izraziti i nove krize koje treba prebroditi. Upravo zato svako razdoblje treba i svoju umjetnost. Ovdje je naglasak na »svoju« jer, iako se oslanja na tradiciju koja joj prethodi, umjetnost nikada ne može biti kopija neke etape svoje prošlosti. Ili kako bi Kandinski rekao:

»Svako umjetničko djelo dijete je svoga doba, a često i majka naših osjećaja. Tako i svako razdoblje kulture ostvaruje svoju vlastitu umjetnost koja se više ne može ponoviti. Težnja za oživljavanjem negdašnjih umjetničkih načela u najboljem slučaju može imati za posljedicu djela koja nalikuju mrtvorodenčetu.«¹⁸

Time smo otvorili jedno vrlo kompleksno pitanje: kakva je to umjetnost koju treba suvremeno doba? Na koji način »nakon proroka, mudraca i genija«¹⁹ čovjek (post)moderniteta može stvarati umjetnost?

Nakon proroka, mudraca i genija
– razvoj novih oblika u umjetnosti 20. st.

Prijelaz iz 19. u 20. stoljeće obilježen je velikim umjetničkim turbulencijama. Između niza stilova koji nastaju u prvim desetljećima 1900-tih najsnažniji prekid s tradicijom napravila je ona umjetnost koja se nazvala »apstraktnom«. Još od najranijih pećinskih crteža predmetnost je u višoj ili manjoj mjeri bila stabilno obilježje zapadne umjetnosti. Izgubiti vezu s predmetnošću značilo je učiniti beskrajno velik rez. Stoga je važno posvetiti pažnju bližem određenju tog smjera.

¹⁸ Isto, 139.

¹⁹ Posuđeno iz naslova knjige Milana Galovića, *Nakon proroka, mudraca i genija što je htjela umjetnost moderne?*, Zagreb, Demetra, 2005.

Naime, oko pojma »apstraktna umjetnost« postoje mnoga nerazumijevanja koja su uvelike uzrokovana kompleksnim razvojem cjelokupne umjetnosti 20. stoljeća. Tako primjerice: »Neki pisci ograničavaju pojam [apstraktna umjetnosti] na nefigurativnu umjetnost dok ga drugi koriste za umjetnost koja nije reprezentacijska iako je u krajnjoj liniji izvedena iz stvarnosti. (...) 'Apstraktno' se često koristi kao relativan pojam, za slike kao više ili manje apstraktna po postupku«²⁰. U literaturi možemo susresti neke vrlo uske definicije, poput one da je apstraktna umjetnost »umjetnost u kojoj su prepoznatljivi objekti reducirani na shematske oznake«²¹ do vrlo generaliziranih tvrdnji da je čitavo slikarstvo apstraktno jer ne kopira objekt, »nego ga upotrebljava kao polaznu točku za likovnu invenciju« (J. Bazaine).²² No, obje tvrdnje zapravo se odnose na jače ili slabije izražen postupak slikarske stilizacije. Ako slijedimo ovu metodologiju, kao »apstraktno« možemo promatrati ono što je stilizirano iz figurativnog (tj. sve ono što prikazuje samo najkarakterističnije linije stvarnog predmeta). U tu bismo onda skupinu lako mogli svrstati velik dio tradicionalne umjetnosti, primjerice nefiguralne ornamentike koju nalazimo u većini kultura (pleteri, arabeske, ukrasi na vazama i sl.).²³ Druga tvrdnja postupak stilizacije prepoznaje u svakom slikarskom djelu, s obzirom na to da je realnost nemoguće potpuno *iskopirati* bez gubitka detalja, ili kako bi Baudelaire rekao: »U prirodi nema ni linije ni boje. Oboje je stvorio čovjek: one su dvije apstrakcije, koje proizlaze iz istog zametka«²⁴.

1.1. Apstrakcija kao postupak i apstrakcija kao pokret

Ipak, iako načelno možemo govoriti da apstrakcija postoji u svim razdobljima umjetnosti, ono što se obično označava pojmom »apstraktna umjetnosti« veže se za vrlo specifično povijesno razdoblje, početak 20. st., u kojem se događa generalna revalorizacija cjelokupne umjetničke tradicije.²⁵ Posljedič-

²⁰ »Abstract art«, *The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists* (London, 1994), http://ezproxy.mica.edu:2060/entry/thaa/abstract_art (19.05.2009.)

²¹ »abstract art«, *Philip's Encyclopedia 2008* (London, 2008), http://ezproxy.mica.edu:2060/entry/philipency/abstract_art (16.05.2009.)

²² Usp. »apstraktna umjetnost«, u: Andre MOHOROVČIĆ (ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti* (Vol 1), Zagreb, Izdanje i naklada leksikografskog zavoda FNRJ, 1959, 122-123.

²³ Usp. »Abstract art«, *The Hutchinson Unabridged Encyclopedia with Atlas and Weather guide* (Abington, 2008), http://ezproxy.mica.edu:2060/entry/heliconhe/abstract_art (16.05.2009.)

²⁴ Usp. »apstraktna umjetnost«, u: Andre MOHOROVČIĆ (ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti* (Vol 1), Zagreb, Izdanje i naklada leksikografskog zavoda FNRJ, 1959, 123.

²⁵ Zanimljivo je spomenuti i poznatu teoriju Wilhelma WORRINGERA o nastanku apstrakcije iznesenu u knjizi *Apstrakcija i uživljavanje* (hrvatsko izdanje: Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999.) koji težnju za apstrakcijom objašnjava psihološkim impulsima. On je u povijesti vidio izmjenu samo dvije mogućnosti umjetnosti: empatičku koja je nastala iz težnje za uklapanjem u svijet i traženjem sklada s njim, te apstrahirajuću (apstraktnu) koja je nastala iz težnje za transcendiranjem svijeta i izbavljanjem iz zbilje.

no, možemo se složiti s izjavom da se »pojam apstraktno slikarstvo može (...) u svom najširem smislu primijeniti na svaku umjetnost koja ne predstavlja prepoznatljive objekte (npr. velik dio dekorativne umjetnosti), ali se obično primjenjuje na one oblike umjetnosti 20. st. u kojima je napušten tradicionalni europski koncept umjetnosti kao oponašanja prirode«²⁶.

Koliko god bile raznolike, čini se da je u svim definicijama zajednička oznaka nefigurativnosti, odmak od mimetičnosti i napuštanje tradicionalnog prikazivanja. Kao da je početak prethodnog stoljeća bio vrijeme u kojem je kulminiralo nezadovoljstvo predstavljačkim ograničenjima likovne umjetnosti. Tražio se novi postupak koji će omogućiti govorenje jednim *novim jezikom*, iskazivanje dotad neiskazivog, štoviše, tražila se – nova umjetnost. Sjetimo se da je već Platon bio nezadovoljan onim što je donosilo slikarstvo. U dijalogu *Fileb* (oko 350 pr. Kr.) progovara kroz Sokratova usta: »Pod ljepotom forme ne mislim na takvu ljepotu kao što su životinje i slike (...) nego na ravne linije i krugove i ravne ili čvrste oblike [plane or solid figures] izrađene od njih pomoću blanjalice, metra i kutomjera; za njih držim da nisu samo relativno lijepi, kao druge stvari, nego vječno i apsolutno lijepi.«²⁷ Dva tisućljeća kasnije, korijene suvremene apstraktne umjetnosti vežemo za vrlo sličnu ideju, točnije za P. Cézannea (1839.-1906.), koji je smatrao da prirodni oblici mogu biti svedeni na kuglu, stožac i valjak.²⁸ Negdje u slično vrijeme nailazimo i na dekonstrukciju ne samo prikazivačke tehnike, već i cjelokupnog slikarskog postupka. Kao da se percepcija promatrača pomiče korak dalje, prema egzistenciji boje kao takve. U često citiranoj izjavi Mauricea Denisa nalazimo: »Sjetite se da je slika – prije nego što je ratni konj ili gola žena ili anegdota – u biti ravna površina prekrivena bojama poredanima određenim redom«²⁹.

U svakom govoru o apstraktnoj umjetnosti treba imati na umu da se ne radi o unificiranom slikarskom smjeru. Bilo bi ga bolje promatrati kao veliku akumulaciju ideja sakupljenih s raznih strana. Apstrakcija je na neki način dilema: kako se ishrvati s ograničenjima. Ovisno o rješenju te dileme razvilo se mnoštvo smjerova, uputa, savjeta.³⁰ U konačnici, svaki pojedini umjetnik stvorio je svoj zaseban smjer. Ipak, najčešća (doduše vrlo gruba) podjela prepoznaje dva smjera u apstraktnoj umjetnosti. Prvi je usmjeren na uporabu osnovnih oblika, srodan Platonovom nauku o idejama. Dakle, usmjeren je na slikanje onog *bitnog*, apstrahiranog od akcidentalne individualnosti. Taj

²⁶ »Abstract art«, u: Harold OSBORNE (ur.), *The Oxford Companion to Art*, Oxford, Clarendon Press, 1975, 2.

²⁷ »Abstract art«, u: Ian CHILVERS (ur.), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, 2004, 3.

²⁸ Usp. »Apstrakcija«, *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, Žarko DOMLJAN (ur.), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1995-1996, 24.

²⁹ »Abstract art«, u: Ian CHILVERS (ur.), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, 2004, 3.

³⁰ Dobar sažetak raznih smjerova vidi pod natuknicom »Apstrakcija«, u: Žarko DOMLJAN (ur.), *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1995-1996, 24.

smjer zapravo najviše odgovara filozofskoj ideji apstrakcije (od lat. abstractio *izvlačenje, izdvajanje*, od abs *od* i trahere *vući*) koja se može definirati kao »misaona operacija u procesu spoznaje objektivnog svijeta, kod koje se – radi naglašavanja bitnog – odvajaju i ispuštaju sva nebitna svojstva i odnosi«³¹. Drugi smjer želi posve napustiti bilo kakvu ideju referencije na stvarnost. On želi stvoriti nereprezentirajuće (nefigurativne) estetske objekte, građene bez referencije na prirodne pojavnosti. On se dakle ne zasniva na ideji svodenja predmeta na njegove *bitne* oznake, već se okreće izgradnji novih obrazaca i novih izričaja. Ovaj drugi smjer zapravo se i ne koristi procesom *apstrakcije*, nego se prije može reći da je okrenut prema *konstrukciji*.³² Slikovito rečeno – dok prvi smjer želi govoriti samo bitno, drugi želi govoriti posve novo.

Što se tiče samog termina, ni on nije jedinstven. Ponekad se kao sinonim za »apstraktnu umjetnost« koriste izrazi »nefigurativna umjetnost« ili »nepredmetna umjetnost«. Kroz povijest bilo je prijedloga od strane jednog dijela pripadnika tog pokreta da se koriste neki posve drugačiji nazivi. Već smo iz izlaganja mogli zaključiti da izraz »apstraktno« može stvoriti krive konotacije i ukazivati samo na svojevrsnu redukciju stvarnih predmeta. A to ni približno ne odražava cjelokupnu narav te nove umjetnosti koja se razvijala na početku 20. st. Iz tog razloga Maljevič koji djeluje pod krilaticom »suprematizma«, pokušava lansirati izraz »apsolutna umjetnost«, a Théo van Doesburg 1930. predlaže termin koji je gotovo dijametralnom suprotan »apstraktnom« – »konkretna umjetnost«. On taj naziv u *Manifestu konkretne umjetnosti* obrazlaže riječima:

»Konkretno, a ne apstraktno slikarstvo, jer ništa nije konkretnije, ništa nije stvarnije, nego neka linija, neka boja ili neka površina. Zar su: neka žena, neko drvo, ili neka krava na platnu konkretniji elementi? Ne: žena, drvo, krava konkretni su u prirodnom stanju, a kad su naslikani, apstraktniji su, varljiviji, nejasniji i izmišljeniji, nego neka ploha ili neka linija. Konkretno, a ne apstraktno slikarstvo, jer je duh ušao u doba svoje zrelosti: kako bi se iskazao na konkretan način, njemu su potrebna jasna i misaona sredstva. Prevlad individualizma, kao i prevlast lokalnog duha, uvijek su bile velike zapreke rađanju univerzalne umjetnosti. Kad se izražajna sredstva oslobode posebnosti, onda se nalaze u vezi sa samim ciljem umjetnosti, a taj je: ostvarenje univerzalnoga govora.«³³

A slično kaže i Jean Arp: »Shvaćam to, kad neku kubisičku sliku nazivaju apstraktnom, jer su neki dijelovi bili uzeti sa predmeta, koji je poslužio kao

³¹ »Apstraktna umjetnost«, u: Andre MOHOROVČIĆ (ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti* (Vol 1), Zagreb, Izdanje i naklada leksikografskog zavoda FNRJ, 1959, 122.

³² Usp. »Abstract art«, u: Ian CHILVERS (ur.), *The Oxford dictionary of art*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 2.

³³ Iz VAN DOESBURGOVA *Manifesta konkretne umjetnosti*, prema: Michel SEUPHOR, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 1959, 11-12.

model za tu sliku. No, držim da su neka slika ili skulptura, za koje neki predmet nije poslužio kao model, jednako konkretni i opipljivi kao list ili kamen³⁴. Iako se dosta umjetnika (pa i sam Kandinski kojeg se naziva »ocem« apstraktne umjetnosti) zalagalo za taj naziv, on se ipak nije uspio ukorijeniti jer se izraz »apstraktna umjetnost« već bio jako proširio u kulturnom diskursu.³⁵ Možemo bez dvojbe reći da je on i danas dominantan. Ipak, ne treba zaboraviti da ga trebamo shvaćati dijalektički. Kao što smo vidjeli, »aspstraktna umjetnost« je i apstraktna i konkretna, i nestvarna i najstvarnija od svega.

1.2. Duhovno – povijesni kontekst nastanka apstraktne umjetnosti

Richard Viladesau okretanje apstraktnoj umjetnosti promatra u povezanosti s ljudskom egzistencijom koja se našla pod prijetnjom materijalizma, pozitivizma, tehnologije i racionalizma. Racionalizam u slikarstvu, smatra on, bio je združen s tim neljudskim snagama. Umjetnost je tako izgubila dušu i bio je potreban njezin novi oblik. Stoga se u obzir morala uzeti prava duhovna umjetnost, ne u odnosu na vanjski svijet koji više nije imao što reći čovječanstvu, već u odnosu na unutarnji svijet uma u duha, izražen u kompoziciji. Stoga je prikazivanje stvari moralo ustupiti mjesto slobodnom izražavanju u formi i boji.³⁶

Odlučujući poticaj i teoretsku osnovu apstrakciji dao je V. Kandinski (1866-1944) svojom raspravom *O duhovnom u umjetnosti* (1912) te svojim slikarstvom od 1910. U toj »prekretničkoj« knjizi Kandinski na sličan način iznosi na vidjelo svu bijedu umjetnosti njegova vremena koja je izgubila svaku vezu s duhom i postala samosvrhovita. Pod velikim utjecajem teozofskog učenja on povijest promatra kao stalni put uzdizanja naviše, predstavljajući duhovni svijet slikom trokuta na čijem se vrhu nalaze oni izuzetni pojedinci koji imaju zadatak povući zapale »taljige čovječanstva«. Pravi umjetnici koriste umjetnost da bi njome komunicirali ono božansko, koriste njezin jezik koji svojim suzvučjem komunicira sa strunama duše i oplemenjuje čovjeka. Oni nisu tu da ponavljaju poznato nego da pobude neizrecivo: »On sâm [umjetnik, op.a.] živi složenijim, razmjerno profinjenijim životom i njegovo će djelo u sposobnom promatraču bezuvjetno prouzročiti profinjenije, našim riječima neiskazive emocije. Ali gledatelj je danas malo kad sposoban za takve

³⁴ Navedeno prema: Michel SEUPHOR, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 1959, 13.

³⁵ Usp. Michel SEUPHOR, *Apstraktna umjetnost*, 11.

³⁶ Usp. Richard VILADESAU, *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rhetoric*, New York/Mahwah, N.J., Paulist Press, 2000, 95.

vibracije«. ³⁷ Da bi prikazao duhovnu krizu umjetnosti svoga vremena Kandinski se koristi paradigmatiskim opisom tipične izložbe:

»Jedna velika, veoma velika, mala ili srednja zgrada podijeljena na različite prostorije. Na svim zidovima prostorija vise mala, velika, srednja platna. Često više tisuća platana. Na njima, uporabom boja, predloženi dijelovi 'prirode': životinje u svjetlu i sjeni, koje piju vodu, koje stoje uz nju, leže u travi, pored toga 'Raspeće', prikazano od umjetnika koji u Krista ne vjeruje, cvijeće, ljudske figure što sjede, stoje, hodaju, često i gole, mnogo golih žena (često u skraćenu, gledane straga), jabuke i srebrne zdjele, portret tajnog savjetnika N, večernja rumen, gospoda u ružičastom, patke u letu, portret barunice X, guske u letu, gospoda u bijelom, telad u sjeni s jarkožutim mrljama sunca, portret ekscelencije Y, gospoda u zelenom. Sve je to brižno otisnuto u jednoj knjizi: imena umjetnika, imena slika. Ljudi imaju te knjige u rukama, idu od platna do platna i listaju i čitaju imena. Zatim odlaze, isto tako bogati ili siromašni kao što su ušli, odmah zaokupljeni svojim interesima što nemaju nikakve veze s umjetnošću. Zašto bijahu ovdje? (...) Poznavao se se dive 'radu' (kao što se divimo plesaču na užetu), uživaju u 'slikarstvu' (kao što se uživa u pašeti). Gladne duše gladne odlaze. Mnoštvo tumara dvoranama i nalazi da su platna 'zgodna' i 'veličanstvena'. Čovjek koji bi nešto mogao reći nije rekao ništa, a onaj koji bi nešto mogao čuti nije čuo ništa.« ³⁸

On oštro suprotstavlja staru, neplodnu, i novu umjetnost koja u sebi krije klice budućnosti:

»Lako se može primijetiti da su te dvije sličnosti nove umjetnosti i oblika prošlih razdoblja dijametralno različite. Prva je izvanjska i stoga nema budućnosti. Druga je nutarnja i stoga u sebi krije klicu budućnosti. (...) umjetnost, koja u sebi ne krije nikakve mogućnosti budućeg, koja je dakle samo dijete svoga doba te nikada neće odrasti u majku budućnosti, kastrirana je umjetnost. Kratko traje i moralno umire u trenutku promjene atmosfere koja ju je stvorila. Druga, za daljnji razvoj sposobna umjetnost, također je ukorijenjena u svom duhovnom razdoblju, ali istodobno nije samo njegov odjek i zrcalo, nego ima i pobuđujuću proročansku snagu koja može djelovati daleko i duboko.« ³⁹

Kandinski je usmjeren i traženju što čistijih načina komunikacije, očišćenih od nepotrebnih primjesa, i u tom smislu okrenut će se točki, liniji i osobito boji koja ima posebno snažnu apelativnu moć i izravno progovara duši vibrirajući s njom na istoj frekvenciji. Tako na jednom mjestu kaže: »Boja je tipka. Oko je batić. Duša je klavir s mnogo žica. Umjetnik je ruka koja ljudsku dušu pritiskom na ovu ili onu tipku svrhovito dovodi do vibriranja« ⁴⁰. Napokon, on smatra da su sve umjetnosti slične po vibracijama koje izazivaju u duši čime

³⁷ Vasilij KANDINSKI, *O duhovnom u umjetnosti*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999, 141.

³⁸ Isto, 141-142.

³⁹ Isto, 140-143.

⁴⁰ Isto, 168.

su se približile božanskom jeziku u njegovoj čistoći. U tome leži mogućnost ponovnog ujedinjenja svih umjetnosti u jedinstvenu, obogaćenu »monumentalnu umjetnost«⁴¹.

1.3. Apstraktna umjetnost i težnja univerzalnosti

Težnja univerzalnosti česta je karakteristika apstraktnih umjetnika. Osim kod Kandinskog, ona se još posebno ističe kod Mondriana i Van Doesburga. Za Mondriana je izlazak iz predmetnog upravo nastojanje da se približi univerzalnom, izbjegavajući ograničene forme koliko je god moguće. U tom cilju okreće se samo horizontalnim i vertikalnim linijama te izvornim bojama (crvena, plava i žuta, s bijelom, crnom i sivom). Za njega je apstraktna umjetnost ujedno i čista umjetnost.⁴² Slično tome, Van Doesburg u knjižici iz 1916. *De Nieuwe Beweging In de Schilderkunst* (Novi pokreti u slikarstvu), kaže da je potraga za lijepim zapravo potraga za univerzalnim, a to univerzalno je božansko. Božansko se, pak, krije u najvećoj jednostavnosti. Za Van Doesburga, to univerzalno/božansko se na najneposredniji način može izraziti kombinacijom vodoravnih i okomitih linija, tj. dvaju univerzalnih kretanja.⁴³

Iz citata nekih od temeljnih nositelja apstraktne umjetnosti mogli smo zaključiti da pokret, iako ne deklarativno vjerski (niti kršćanski) itekako nosi teološki značaj. Dillenberger zanimljivo primjećuje: »Iako nisu izravno utjecali jedni na druge, svjetovi teologije i vizualnih umjetnosti suočili su se s istim pitanjem. Oba su osjećala da su stvari bile na svom kraju; samo bi novi početak dostajao. I percepcija stvarnosti i njezin izraz su bili u krizi«⁴⁴. Upravo taj novi početak put je čežnje apstraktnih slikara. A on traži radikalnu novost koja duboko zadire u odnos prema stvarnosti, koja revalorizira dotadašnje maksime, koja propituje društveni, ali i duševni sustav. Umorna od reprezentacije, nova umjetnost hoće prezentirati. Kao da je Platonova »kletva« o umjetnicima kao lažljivcima došla na svoje. Vrlo jasno se osjetio zamor *kopijama kopija*. Prisjetimo se da je u dijalogu »Fedar« duša pala na zemlju zato što je previše odmakla pogled od vječne stvarnosti okrećući se materijalnoj, sjenovitoj kopiji ideje. Kandinski smatra da su duše ljudi na početku 20. stoljeća zbog usmjerenosti na lažne prezentacije jednako tako padale sve niže i niže. Zato je bilo potrebno iznova otkriti duhovnu dimenziju umjetnosti, prikazati univerzalno i vječno, zatresti pozaspale strune duše. Tu možemo pronaći vrlo zanimljivu

⁴¹ Isto, 55.

⁴² Usp. Milan GALOVIĆ, *Nakon proroka, mudaraca i genija što je htjela umjetnost moderne?*, Zagreb, Demetra, 2005, 310.

⁴³ Usp. Théo VAN DOESBURG, *De Nieuwe Beweging In de Schilderkunst*, prema: Michel SEUPHOR, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 1959, 51-52.

⁴⁴ John DILLENBERGER, *Theology and Abstract Expressionism: Historical Notes and Test Cases*, *Religion & Intellectual Life*, 1 (1983) 1, 57.

poveznicu s teologijom. Jer, čak i ako apstraktna umjetnost ne govori izravno ili »slikovito« o Bogu, ona barem želi progovoriti »božanskim jezikom«.

2. Četrdeseti dan – Sakralna umjetnost pred izazovom predmetnosti

Pokušajmo na trenutak zamisliti što se događalo pod Sinajem, u biblijskom izvještaju o davanju Dekaloga Mojsiju. Nakon što ga je Bog pozvao na brdo, Mojsija dugo nije bilo. Približavala se četrdeseta noć otkako nije bio s narodom. Sve se to događa tri mjeseca nakon izlaska iz Egipta. Taj period bio je povlašteno vrijeme u kojem su Izraelci upoznivali Gospodina (JHVH). Bog koji bijaše izveo Izraela iz Egipta bio je drugačiji od bogova na koje su bili navikli u progonstvu. Niz susljednih događaja imao je za cilj pokazati kakav je On zapravo. Narod je učio kroz pojave: Bog Izbavitelj je moćan i snažan, On je prisutan, ali i obilježen numioznošću, gospodar je nad prirodom, životom i smrću. U kulturi iz koje su Izraelci tada tek izišli, slika nije bila samo praktičnost, nego i egzistencijalna potreba.

2.1. Egipatska kultura slike i izraelsko iskustvo Boga

Sukob sa smrću u Egiptu se odvijao na polju stvaralaštva. U skladu s tim Hubert Schrade tvrdi: »Egipćani su tvorce slika nazivali 'oživljavateljima' ili onima 'koji održavaju na životu'«⁴⁵. Egipatska kultura slike kultura je očuvanja života. Slika je davala neki oblik sigurnosti da prikazana stvarnost neće potonuti u ništavilo iz kojeg nema povratka. Galović to podrobnije opisuje: »Starim je Egipćanima slika-kip produljivao (zemaljski) život, a odstranjenje kipa s njegova mjesta, njegovo oštećenje, na primjer natpisa na njemu, bila je izravna povreda čovjeka kojeg je 'utjelovljivao'. Ime, lik i život ujedinjeni su i 'utjelovljeni' u slikama boga ili čovjeka. Bog je poput nekog numinoznog 'fluida' ili 'snage' toliko prisutan u slici da ga se u kulturnim obredima može privoljeti na određena djelovanja«⁴⁶. Suprotno tome, Bog o kojem su Izraelci nanovo čuli nije imao svoga lika. Nije imao ni neko svoje specifično obilježje za koje bi se mogao trajno vezati. JHVH prebiva u neograničenom, atribuiran oznakom »koji Jesam«, prepoznatljiv samo po naznakama onog »kako« čini, dok je konačno »što« i dalje pridržano samo njemu.

⁴⁵ Hubert SCHRADE, *Der verborgene Gott*, Stuttgart, 1949, 14, prema: Milan GALOVIĆ, *Bog kao umjetničko djelo*, Zagreb, Demetra, 2002, 342.

⁴⁶ Milan GALOVIĆ, *Bog kao umjetničko djelo*, Zagreb, Demetra, 2002, 342.

2.2. Izvještaj o sklapanju Saveza i strah od obespredmećenosti

Izvještaj o sklapanju saveza prema biblijskom tekstu koji započinje 19. poglavljem knjige *Izlaska* odvija se u pustinji. Narativni model sklapanja saveza je vrlo zanimljiv. Brdo Sinaj je predstavljeno kao sveto mjesto na koje narod ne smije stupiti, i to pod prijetnjom smrti. Kao posrednik između Bog i naroda pojavljuje se Mojsije koji jedini smije boraviti pred Bogom. Na topološkom planu, događa se razdvajanje Mojsija i ostatka naroda:

»Onda Jahve reče Mojsiju: 'Popni se k meni na brdo i pričekaj ondje. Dat ću ti kamene ploče sa zakonom i zapovijedima koje sam za njihovu pouku napisao'. Ustane Mojsije i njegov pomoćnik Jošua te se Mojsije popne na brdo Božje. A starješinama reče: 'Čekajte nas ovdje dok se ne vratimo. Eto je s vama Aron i Hur. Tko imadne kakvu razmiricu, neka se obrati na njih'. Zatim Mojsije uzade na brdo, a onda oblak prekri brdo. Slava se Jahvina nastani na Sinajskom brdu i oblak ga obavijaše šest dana. Sedmoga dana zovne Jahve Mojsija isred oblaka. Slava Jahvina na vrhuncu brda bijaše očima Izraelaca kao vatra koja sažiže. Mojsije zađe u oblak i uspne se na brdo. Četrdeset dana i četrdeset noći boravio je Mojsije na brdu«. (Izl 24,12-18).

Ta geografska razdvojenost upotpunjena je kroz jedan još puno snažniji kontrast. Dok su etički propisi u biblijskom tekstu izneseni ranije, ovaj konačni Mojsijev boravak pred Bogom ispunjen je zapovijedima koji se uglavnom tiču liturgije. Iznimno senzualni opisi Svetišta, žtvenika, kadionika, liturgijske odjeće, popraćeni uputama o pomazanju svećenika, svetim službama, posudu i miomirisima koje Mojsije prima od Boga suprotstavljeni su osjetilnoj izoliranosti naroda. Pustinja je prostor nesigurnosti, ali uz to ona je prije svega nevizualno mjesto. Neminovan tjelesni post upotpunjen »postom očiju« te auditivnom odcijepljenošću u trajanju od 40 dana i noći kod naroda stvaraju neizdrživu tjeskobu koja će kulminirati zahtjevom za gradnjom zlatnog teleta:

»A narod, videći gdje Mojsije dugo ne silazi s brda, okupi se oko Arona pa mu rekne: 'Ustaj! Napravi nam boga, pa neka on pred nama ide! Ne znamo što se dogodi s tim čovjekom Mojsijem koji nas izvede iz zemlje egipatske.' 'Poskidajte zlatne naušnice što vise o ušima vaših žena, vaših sinova i vaših kćeri', odgovori im Aron, 'pa ih meni donesite.' Sav svijet skine zlatne naušnice što ih je o ušima imao i donese Aronu. Primivši zlato iz njihovih ruku, rastopi kovinu u kalupu i načini saliveno tele. A oni poviču: 'Ovo je tvoj bog, Izraele, koji te izveo iz zemlje egipatske'«. (Izl 32,1-4)

Sjetimo se da je na početku cjelokupnog pripovjednog lanca unutar kojega se nalazi ovaj tekst stajalo upozorenje: »'Ne bojte se', reče Mojsije narodu. 'Bog je došao da vas samo iskuša; da strah pred njim ostane s vama te da ne griješite'« (Izl 20,20) Progresivnim odmicanjem od Egipta Izraelci potpadaju pod izazove koji imaju za cilj iskušati iskrenost njihovih namjera. Ulazak u Obećanu zemlju kao potpuno novi početak nije se mogao dogoditi dok se ne

iskorijene reminiscencije sumnje pred kojima je cijeli pothvat dolazio u opasnost prerastanja u farsu (usp. Izl 16,3: »Oh, da smo pomrli od ruke Jahvine u zemlji egipatskoj kad smo sjedili kod lonaca s mesom i jeli kruha do mile volje!« Ali je narod žedao za vodom, pa je mrmljao na Mojsija i govorio: »Zašto si nas iz Egipta izveo? Zar da nas žedom pomoriš, nas, našu djecu i našu stoku?«). Dok su se glad, žeđ, pa čak i egzistencijalna nesigurnost (rat s Amalećanima) događali u ranijim fazama putovanja, konačna kušnja bila je kušnja osjetilne izoliranosti. Pod pretpostavkom Mojsijeve smrti glavni prioritet u pustinji i prvi zahtjev upućen Aronu od strane naroda ne tiče se nutritivnih potreba, nije vezan uz vojnu organizaciju naroda ili strateško planiranje puta. Naprotiv, temeljni zahtjev posve je metafizičke prirode. Čini se da je tjeskoba napuštenosti puno kobnija od bilo koje druge tjeskobe. Ako nema Boga koji ih je iz Egipta izveo u pustinju, onda nema ni onog obećanog što dolazi poslije pustinje. U tom slučaju je jedino pustinja istinita – i ona stvarna i senzualna. A ta spoznaja je gora od ičega. Strah od Božje skrivenosti je za narod koji je s njim proveo tek prva 3 mjeseca posve nepodnošljiv, pa duhovni jaz pokušavaju prevladati vidljivom prisutnošću (makar lažnom). Dok se hrana u pustinji mogla nadomjestiti manom, puno je teže pitanje: čime nadomjestiti predmet? Zahtjev za *izgradnjom boga* u ovom tekstu nadilazi sve druge potrebe, jer se bez njega narod ne može ni pomaknuti (Izl 32,1: »Ustaj! Napravi nam boga, pa neka on pred nama ide!«).

2.3. Židovska zabrana idolatrije i kršćanski ikonoklazam

Židovska zabrana prikazivanja Boga i kasniji kršćanski ikonoklazam ne proistječu iz straha da se o Bogu govori na slikovit način, već da se Boga poistovjeti sa stvorenim predmetom. Zabrana iz knjige Izlaska kaže: »Ne pravi sebi lika ni obličja bilo čega što je gore na nebu, ili dolje na zemlji, ili u vodama pod zemljom. Ne klanjaj im se niti im služi. Jer ja, Jahve, Bog tvoj, Bog sam ljubomoran«. (Izl 20,4). No zanimljivo je da zabrana idolatrije ipak nije bila apsolutna. Naime, vidimo da u istoj rečenici stoji zabrana slikanja, a odmah do nje jedan jezični slikoviti izraz (Bog se opisuje kao »ljubomoran« što je samo po sebi antropomorfizam, slikovitost). Kako je takva suprotnost uopće moguća? Ako je postojao strah da se Boga krivo predstavi stvarima, zašto se nije zabranilo i da se o Bogu govori na slikoviti način?

Ovim pitanjem dolazimo do vrlo važne činjenice – da problem ne leži u likovnosti, već u čovjekovoj sklonosti da tu likovnost divinizira. Garcia – Rivera smatra da »Izrael, na kraju krajeva, nije bio aikoničan. Židovstvo je imalo svoju vizualnu umjetnost. Premda je Izraelu (kao i kršćanima) bilo zabranjeno stvarati propadljive idole, nije mu bilo zabranjeno izricati svoje iskustvo

Boga»⁴⁷. U knjigama Starog zavjeta vidi se upravo zadivljujuća marljivost oko gradnje Hrama i predmeta u njemu, sakralne odjeće itd. Zabrana se odnosila na to da se materijalna stvarnost proglasi Bogom. Ako kažemo da je u Starom zavjetu bilo dopušteno praviti slike Boga onda to treba razumjeti ne kao slike Božje biti nego kao slike njegova spasiteljskog djelovanja, njegove božanske snage. »Nešto je više slika što je u njemu Bog prisutniji«⁴⁸.

U Starozavjetnom mentalitetu ideja slike je bila previše opterećena poganskim konotacijama. Zbog toga se nije mogao zamisliti neki oblik likovnog prikaza Boga koji bi samo »govorio o Bogu«, tj. koji bi funkcionirao na razini analogije ili sličnosti. Pozicije su bile snažno polarizirane. Božanstvo je moglo boraviti ili potpuno »unutar« predmeta (idolopoklonstvo) ili potpuno »izvana« (neprikazivost). Ideja *sličnosti* (tj. ikoničnosti/simboličnosti) bila je pridržana samo za čovjeka, jedinoga stvorenja oblikovanog »na sliku Božju«. A ako je čovjek stvoren kao sličan Bogu, onda se ta sličnost u nekim aspektima mogla primijeniti i reverzibilno. Zbog toga biblijskim autorima ništa nije priječilo da koriste antropomorfizme, tj. da Boga oslikaju ljudskim crtama, sve dok je na snazi stajala dovoljno jasna razlika između sličnosti i istovjetnosti. Zaključujemo da starozavjetna zabrana idolatrije ne vidi problem u tome da se o Bogu govori analogijski jer bi u tom slučaju bio zabranjen i jezični način izražavanja koji za Boga koristi antropomorfizme. Likovno prikazivanje Boga u obliku nekog stvorenja bilo je strogo zabranjeno jer se još nije mogla razviti ideja da takva slika o Bogu govori po principu analogije. To je osobito razumljivo ako se sjetimo egipatske kulture u kojoj slika nije bila analogija originala, već utjelovljenje originala. A to se, u odnosu na Izraelova Boga, nije moglo dopustiti. Jedino je čovjek u svojim mentalnim sposobnostima uvijek bio jasna »analogija Boga«. Problem koji nastaje s kršćanstvom leži u tome što je ta *slika* (tj. čovjek) odjednom postala »previše slična«. Dogodilo se to da čovjek više nije samo »nalik« Bogu, već da se sam Bog utjelovio u čovjeku i u njemu prebiva. Zbog toga je inkarnacijski misterij bio toliki kulturalni, mentalni, ali prvenstveno vjerski šok. Njime se ponovno oživljen problem obitavanja Boga u stvorenome, koji je ležao u osnovi zabrane idolatrije.

Kršćanska likovna umjetnost mogla je nastati tek na pozadini inkarnacijskog misterija. Logika je sljedeća: ako je sam Bog pristao živjeti u slikovitom svijetu i nastaniti se u ljudskom tijelu, onda je tim činom sam dopustio stvaranje (s)likovne analogije između čovjeka i Boga; sada nas slika ljudskog lika više ne mora odvrćati u krivovjerje, već nas može podsjećati na Kristovu zemaljsku egzistenci-

⁴⁷ Alejandro GARCÍA-RIVERA, Aesthetics, u: Arthur HOLDER, (ur.), *The Blackwell Companion to Christian Spirituality*, Malden – Oxford – Carlton, Blackwell Publishing Ltd., 2005, 350.

⁴⁸ Tomislav Zdenko TENŠEK, Teologija slike, *Bogoslovska smotra*, 74 (2004) 4, 1044. Slično kaže i Arhimandrit ZINON: »Kvalitet ikone određuje se time u kojoj meri je ona bliska Prvoobrazu, u kojoj meri je ona saglasna toj duhovnoj realnosti, o kojoj svedoči«. – Arhimandrit ZINON, *O smislu ikone*, <http://www.verujem.org/teologija/zinon.html> (16.08.2009.)

ju. Javlja se pitanje: kako je onda nastao kršćanski ikonoklazam u 8. stoljeću? Zanimljivo je da taj pokret u religijskom i kulturološkom smislu predstavlja retroaktivno kretanje. Rekli smo da je utjelovljenjem Boga nastala mogućnost da ono što je nekada nužno bio idol sada postane ikona (simbol, podsjetnik). Rana kršćanska umjetnost prepuna je takvih simboličkih prikaza. Ikonoklazam pak nastaje povijesnim zaboravom te činjenice zbog čega se svaka slika jednostavno počela procjenjivati kao idol. Ovaj fenomen ćemo detaljnije obraditi u sljedećem poglavlju.

2.4. Kršćanstvo i ikona

Prava ikona Boga jedino je Krist. Kada to kažemo, mislimo na to da je njegovo božanstvo prikazano na način ljudskosti. To utjelovljenje kod Isusovih suvremenika zapravo postaje glavna prepreka viđenju božanskoga (Iv 6,42: »Govorahu: 'Nije li to Isus, sin Josipov? Ne poznajemo li mu oca i majku? Kako sada govori: 'Sišao sam s neba?'«). Vjernički, ali i interpretacijski element se sastoji upravo u nadvladavanju te prepreke – onaj tko kroz sjenu ljudskog može vidjeti božansko, može vidjeti i Boga u čovjeku. To je slučaj s rimskim satnikom u Markovu evanđelju: »A kad satnik koji stajao njemu nasuprot vidje da tako izdahnu, reče: 'Zaista, ovaj čovjek bijaše Sin Božji!'« (Mk 15,39). Na posve suprotnom kraju nalazi se stav koji potpuno negira božansko i vidi samo ljudsko, štoviše demonsko (usp. stav farizeja prema Isusu u Mt 12,24). Iako se radi o istoj »Slici«, jedni u toj Slici vide Boga, a drugi varalicu. »Bijaše na svijetu i svijet po njemu posta i svijet ga ne upozna«. (Iv 1,10)

Kasniji ikonoklazam iz 8. stoljeća tek je drugostupanjska primjena tog izvornog ikonoklazma koji se dogodio odbacivanjem rođenja Isusa Krista kao Boga, tj. odbacivanjem ideje da se Bog može prikazati u čovjeku. Jozić objašnjava da se ikonoklastički spor iz 8. stoljeća u teološkom smislu svodio na pitanje o mogućnosti i prihvatljivosti predstavljanja Krista slikom ili kipom pri čemu je glavni argument ikonoklasta glasilo da bi zbiljska slika Krista morala predstavljati i njegovu božansku narav, što su smatrali nemogućim. Protiv tog argumenta ustali su zagovornici štovanja slika pozivajući se na Krista kao istinsku »ikonu Oca«, ali i sliku na kojoj se temelji čovjekova sličnost s Bogom.⁴⁹ To nas vodi zaključku da se kršćansko štovanje ikona temelji na iskustvu Božje prisutnosti. U tome su kršćanstvo i židovstvo slični. Kršćanski specifikum je u tome što je se ta prisutnost dogodila u stvarnoj osobi koja nam je otkrila puninu čovječstva. Zato štovanje ikone ide dalje od označitelja prema označenome, onome tko je ikonom prikazan, te poziva na nasljedovanje. U tom duhu spor je i okončan. Na Drugom nicejskom koncilu 787. godine priznaje

⁴⁹ Usp. Mate JOZIĆ, Crkva i umjetnost, *Bogoslovka smotra* 74 (2004) 4, 1012.

se štovanje ikona, uz jasno razlikovanje između štovanja i poklonstva koje se duguje samo Bogu.

Kao što smo vidjeli, problem u kršćanskoj umjetnosti nastaje onda kada se Isusov ikonički karakter želi izbrisati, kada se zaboravlja sakramentalno-mistijski element njegove ljudske egzistencije. Od Petrova nerazumijevanja »Ti ne smiješ trpjeti« kroz stoljeća se došlo do »Ti moraš trpjeti«. Kršćanska umjetnost je tako ponovno pala u napast »predmetnosti« poprimajući dokumentarnu, a ne teološku ulogu. Vladimir Zagorac navodi kako su najstariji likovni prizori slikali otajstvo, biblijske teme koje prikazuju jedinstvo povijesti spasenja. No, već u 9. i 10. stoljeću gubi se na zidovima crkava ta sinteza povijesti spasenja i pojavljuju se odvojene serije bilo iz Novog bilo iz Staroga zavjeta, koje više nemaju pretenzije prikazivanja misterija otkupljenja u povijesti spasenja, nego se zaustavljaju samo na povijesnom prikazivanju njenih detalja.⁵⁰ Kao da se u jednom trenutku, posve neopaženo vratio onaj stari strah od gubitka memorije koja se onda željela pohraniti u slikovne arhive. Svjedoci smo da je i u današnjim filmskim prikazima Krista sve više spektakla, a sve manje otajstva. Ono što se ne može prikazati, kao da i ne postoji. Čini se kako se i pred suvremenog čovjeka stavlja jednaka kušnja vizualnosti, baš kao nekad pred Izraelce u pustinji.

2.5. Apstraktna umjetnost kao nova mogućnost likovnog govora o Božjem otajstvu

Vidjeli smo da se problemi vizualne umjetnosti i religije uvijek svode na pitanje sakramentalnosti: možemo li kroz vidljivo dokučiti nevidljivo? Suvremena vizualna kultura na području duhovnosti uzima svoj danak jer ide za tim da u načinu prikazivanja zaboravlja na element otajstva. Možda se upravo na tom mjestu krije preporoditeljski potencijal apstraktne umjetnosti za religiju. Odmak od predmetnosti na svoj način predstavlja novi »povratak u pustinju«, a ona je u Bibliji povlašteno mjesto susreta s Bogom. Podsjeća nas to na Maljevičevu iskustvo s izložbe na kojoj je prvi put izložio svoj slavni *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*: »Nema više realnosti, nema idealnog prikazivanja, ostaje samo pustinja! Ali ta je pustinja puna duha nestvarnih osjeta, koji sve prožima«⁵¹.

Oslobođena prisile predmetnosti apstraktna umjetnost posjeduje izvrsne mogućnosti govora o Bogu. Osvrćući se na univerzalno, izvorno, pojmovno neograničeno ona šutljivo progovara o Božjim atributima. Premda na prvi pogled izgleda reducirano, ta njezina »apstraktnost« nije nedostatak nego nov

⁵⁰ Usp. Vladimir ZAGORAC, *Krist posvetitelj vremena*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1996, 171-172.

⁵¹ Michel SEUPHOR, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 1959, 39-40.

i svjež izraz, rječita šutnja: »Svaki govor osiromašuje otajstvo, ili ga predstavlja samo iz jednog kuta gledanja. U šutnji govor nije zapriječen, nego nadiden«⁵². Kao što zajednica vjernika na misterij Božjeg veličanstva odgovara rječitom šutnjom, tako i slikarstvo pred tajnom nevidljivoga Boga osjeća ograničenost predmeta. Boravak u Božjoj blizini trebao bi biti mjesto odmora i spokoja. U kontekstu sveprisutnog auditivnog i vizualnog šuma šutnja i »reduciranost« slike ostavljaju prostor za Objavu, za usmjerenost na bitno, za izravniju komunikaciju. Ne treba zaboraviti: prije nego je postojao svijet, Bog jest. Bog je svjetlo. A boja je dar svjetla.

3. Teologija svjetla

Slati svjetlo u dubinu ljudskog srca – umjetnikov je poziv

Robert Schumann

Teologija svjetla duboko je ukorijenjena u kršćansku tradiciju. Već u Starom zavjetu svjetlo susrećemo kao prvi dar stvaranja. Na početku novog stvaranja također stoji Krist, »svjetlo na prosvjetljenje naroda«, a Otkrivenje eshaton opisuje kao vječni dan. Govoreći o ljepoti, u prvom dijelu *Summae Theologiae* Toma Akvinski kaže: »Ljepota uključuje tri stanja – cjelovitost ili savršenstvo, s obzirom da su one stvari koje su oštećene zapravo ružne; prikladnu mjeru ili sklad i napokon sjajnost ili jasnoću, iz čega slijedi da stvari koje se nazivaju lijepima imaju svjetlu boju«⁵³. Sv. Toma je slijedio Aristotela u mišljenju da svijetle boje proširuju vidno polje, a samim time i spoznaju: »Što se boja više približava bijelom više prima od prirode svjetla za koje se drži da je 'bez broja, težine i mjere (...)«⁵⁴. Bijela svjetlost u sebi sadrži sve boje. Tako je boja prvi dar svjetla. I svaka boja je govor o svjetlu. Ona po svjetlu živi i po svjetlu iščezava. Kada biblijski izvještaji govore o susretu s Bogom često naglašavaju ulogu svjetla. Iz Mojsijevog lica je nakon susreta s Bogom izbijala svjetlost (Izl 34,35), a haljine kod Preobraženja bijahu »sjajne, bijele veoma – nijedan ih bjelilac na zemlji ne bi mogao tako izbijeliti« (Mk 9,3). Sav život počiva u svjetlu, kao i sva ljepota. Svjetlo je prirodna slava božanske biti. Svjetlo postoji prije vida, a time i prije predmeta. Ono je govor izvorniji od bilo kojeg drugog. A ta njegova vrijednost kao da je ponovo otkrivena u apstraktnoj umjetnosti. Kada se više nije morala brinuti o pojedinačnome, mogla je svoje misli usmjeriti onom temeljnome – vrijednosti boje, govoru svjetla. Od njega nema

⁵² Ante CRNČEVIĆ i Ivan ŠAŠKO, *Na vrelu liturgije: teološka polazišta za novost slavljenja i življenja vjere*, Zagreb, Hrvatski institut za liturgijski pastoral pri Hrvatskoj biskupskoj konferenciji, 2009, 30.

⁵³ Toma AKVINSKI, *Summa Theologica* (I,XXXIX,8), Westminster, Christian Classics, 1981.

⁵⁴ Diane COLLINSON, The aesthetic theory of Stephen Dedalus, *British Journal of Aesthetics*, 23 (1983) 1, 70.

ništa izvornije, ništa elementarnije, ništa »bitnije«. U sjećanju na Mondriana Seuphor je jednom napisao:

»Mondrian slikā dakle veliku prazninu, ništa, i u tom ništa iskrenu boju, koja je čista poput ništa: afirmacija svega. Biće postoji. Vedanta slikarstva, vječni snjegovi, i okomiti vrh čistoće. Ta umjetnost nije od ovoga svijeta. No, to je zasebni svijet, koji se nalazi u ovome svijetu: 'Otac moj i ja jedno smo.' (...) Izolirajte boje, neka imaju svoju potpunu individualnost, neka budu apsolutni simboli, koji svako platno pretvaraju u ikonu elementarne istine: što jest jest, što nije nije.«⁵⁵

Zaključak

U ovim posljednjim poglavljima željeli smo ukazati na mogućnosti apstraktnosti umjetnosti kao liturgijske umjetnosti. Sasvim se opravdano može tvrditi da se cjelokupna religija izražava kao čežnja za božanskim. U uvodnom poglavlju ta je čežnja za »izgubljenim domom« ilustrirana slikom nostalgije, kroz filmsko djelo Andreja Tarkovskog i kroz rane medicinske dijagnoze tē, za nekadašnje shvaćanje, smrtonosne bolesti. Unutar religije, poseban oblik čovjekovog sjedinjenja s Bogom predstavlja liturgija koja se slavi kroz geste i riječi. Vrlo važno mjesto unutar nje pripada i liturgijskoj umjetnosti. Ona nije neki »dodatni« ili samo dekorativni element liturgije, već njezin integralni dio, način na koji čovjek artikulira svoju čežnju i želju za Bogom. Umjetnost uvijek nastaje unutar složenih društveno-povijesnih zbivanja, ona se razvija zajedno s čovječanstvom koje se kroz nju izražava. Apstraktna umjetnost nastaje u dvadesetom stoljeću kao novi smjer koji želi radikalno prekinuti veze s tradicijom figurativnosti, ali i nešto više – izraziti univerzalnost jednim posve novim jezikom. Raspravljajući o genezi ikoničnosti u židovstvu i kršćanstvu, vidjeli smo kako vjerska tradicija Odabranog naroda predstavlja velik odmak u odnosu na ideju slike koja je bila prisutna u okolnom narodu tog vremena. U suprotnosti prema egipatskoj tradiciji slike kao nastavljачa života nakon smrti, židovstvo razvija ideju Boga koji nadilazi sve vidljivo i predmetno. Zbog opasnosti upadanja u ideolopoklonstvo razvija se zabrana ikoničnog predstavljanja Boga. No, unatoč široko proširenom mišljenju, židovstvo nije ne-vizualna religija. Već u najstarijim biblijskim zapisima čitamo propise o gradnji hrama ili liturgijskoj odjeći koji uspijevaju govoriti o *Bogu*, pritom izbjegavajući opasnost da ga se veže uz materijalni ili uski konceptualni prikaz. Kao primarno sredstvo umjetničkog govora o *Bogu* stajala je riječ/književna riječ, u kojoj su vrlo česte metafore i antropomorfizmi. Dakle, čovjek, stvoren *na sliku* Božju, ostaje povlaštena slika govora o *Bogu*. Naravno, i dalje je morala ostati na snazi

⁵⁵ Michel SEUPHOR, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 1959, 90-91.

jasna odredba zabrane idolopoklonstva, tj. da se ni jednom čovjeku ne smije iskazivati hvala, već samo Bogu.

Nastankom kršćanstva događa se velik religijski i misaoni preokret jer čovjek više nije samo slika Boga, već se i Bog utjelovio u čovjeku. Ipak, već nam novozavjetne prisposode govore da se vjera rađa onda kada se ne zastaje samo na *slici*, već kada postoji spremnost ići dalje od nje. Konkretnije, spasenje počinje onda kada čovjek u Isusu iz Nazareta uspijeva prepoznati Sina Božjega. Cjelokupna kršćanska teologija zasnovana je na tom principu sakramentalnosti, tj. principu vidljivog kroz koje progovara nevidljivo (božansko). U sklopu takvog promatranja razvila se i slikovna umjetnost koja je težila kroz slikovni simbol misli promatrača usmjeriti jedan korak dalje – prema božanskoj stvarnosti. Ikonoklastičke kontroverze nastaju onda kada se ta sposobnost zaboravlja, tj. kada pogled zastaje isključivo na predmetnosti i ne uspijeva se uzdignuti iznad nje. Razvoj umjetnosti na Zapadu do 20. st. neprestano se oslanjao na mimetičnost i figuralnu reprezentaciju stvarnosti. S vremenom je postalo sve teže kroz takav oblik slikarstva i vizualne tradicije progovoriti o univerzalnom. Oko, koje je stoljećima bilo odgajano prepoznavati predmete, kao da je izgubilo sposobnost promatranja »jedan korak dalje« od njih, sposobnost duhovnog uzdizanja. Aspraktna umjetnost nastaje u kontekstu iznimnog nezadovoljstva takvim poretom. Bilo je potrebno »ubiti predmet« da bi se promatrače preodgojilo i ponovno naučilo gledati. Apstrakcija ne stavlja pred promatrača zadatak prepoznavanja, ali tim više traži uživljavanje, meditaciju, oslušivanje onoga što će se prišapnuti šutnjom, nanametljivom napetosti novoga. Ona nije udivljenje vještinom, već odmak od konvencije. Ona ne treba »lijepe« predmete da bi prikazala ljepotu, ona joj želi prići puno izravnije, oslanjajući se na svjetlo i njegovu osobinu obojanosti koja je prije svake predmetnosti.

Apstraktna umjetnost može biti vrlo korisno mjesto teološkog i liturgijskog govora o Bogu. Ona predstavlja svojevrsnu askezu očiju kojom se uspostavlja nova disciplina gledanja. Umjesto zadržavanja na akcidentalnom i površnom, nudi se jedan pročišćen govor o jedinstvu. Pogled promatrača se preko boje i kompozicije usmjerava prema Tvorcu svjetla i Tvorcu svega drugoga što oko sebe prepoznajemo upravo kroz kombinacije boja i odnosa.

Ipak, iako vjerujemo da je na teoretskom planu jasno kako apstraktna umjetnost može biti itekako vrijedan oblik teologije, mnoga praktična pitanja ostaju nedodirnuti. Jasno je da liturgijska umjetnost ne funkcionira u izoliranom prostoru teorije, već da ona postoji unutar zajednice vjernika, iz nje izrasta i s njome živi. A jedan zajednički život ne podnosi nagle rezove i promjene. Da bi se uspjela razumjeti važnost i smionost jednog takvog govora, potreban je kako umjetnički tako i teološki odgoj likovnih umjetnika, ali i promatrača vjernika. Premda je od prvih radova apstraktne umjetnosti prošlo već gotovo 100 godina, čini se da njezin jezik još uvijek razumiju samo malobrojni.

Njezin veliki potencijal u katehezi gotovo je u potpunosti zanemaren. S druge strane, svjedoci smo velikog širenja jeftinih i vrlo šabloniziranih slikovnih prikaza Boga i svetaca. Samo uređenje crkava i liturgijskih prostora koje je vrlo često pretrpano kipovima i slikama, upućuje nas na zaključak da u pobožnosti još uvijek nije nestala opasnost upadanja u slikovnu idolatriju. Odgoj za novo promatranje umjetnosti stoga ne smije biti samo zgodna novotarija u katehetskom odgoju (kao što je prijelaz s grafoskopa na LCD projektor), nego i teološka dužnost. Bog je uvijek nov, a zadatak liturgijske umjetnosti (kao što smo ranije napomenuli) jest ukazati na Božji misterij. Potrebno je zato učiti novom gledanju, razmahati tamu novim svjetlom, da bismo otvorili prostor Svjetlu.

Summary

Red God: Reflections on Yearning, God and Abstract Art

In this article the author gives a theological reflection on abstract art and its role in liturgical service. An analysis of nostalgia as a special kind of yearning is given as a pre-amble to discussion on the connection between art and transcendence. Through a deeper analysis of historical role of visual art, the author emphasizes its importance in development of human civilization and cultural patterns. Observing visual art as a special way of speaking about God, special attention is dedicated to development of theology of image in Judaism and Christianity. Abstract art as an oppositional movement to traditional art is perceived as a possibility of new visual expression based on fundamental semantics of colors and relations. Theological scopes of abstract art and possibilities for new liturgical iconography are comprehensively explored. Finally, a theological importance of pre-figural elements – color and light – is elucidated in the context of theology of light.

Keywords: Abstract art, liturgical art, theology of image, nostalgia, iconoclasm